

SAGGI – ESSAYS

FIABE DI CORPI NARRANTI.
LA POETICA PEDAGOGICA DELLA DIFFERENZA

FAIRY TALES OF NARRATIVE BODIES.
THE POETIC PEDAGOGY OF DIVERSITY

Leonardo Acone (Università degli Studi di Salerno)

Il filtro fiabesco, sovente, funge da “grandangolo pedagogico” e consente di amplificare la valenza formativa e lo spettro di inquadramento di cose e persone. Quando Hans Christian Andersen, nel cuore dell’Ottocento, tessava la trama delle sue struggenti narrazioni, lo faceva partendo da un dato ineludibile e “avvertibile”: il corpo dei piccoli protagonisti. Che si trattasse di umani, oggetti, animali, il dispositivo fiabico narrante consisteva nello scarto dalla cosiddetta normalità; una eccentricità corporea che si rivelava deposito di sofferenza, fucina di speranza, orizzonte d’attesa e baluardo di resilienza. All’inizio del secolo successivo, Guido Gozzano riproponeva questa “poetica corporea del racconto”, sublimandola nelle tinte eteree e sfuggenti dell’incanto: *Piumadoro e Piumbofino*, *Nevina* e *Fiordaprile* sono, a tal proposito, due fiabe emblematiche che raccontano di opposti irrisolvibili, di disilluse prospettive e di sfide coraggiose che solo l’infanzia di ogni tempo può affrontare e sostenere.

The fairy-tale filter, often, acts as a “pedagogical wideangle” and allows to amplify the educational value and the framing spectrum of things and people. When Hans Christian Andersen, in the heart of the Nineteenth century, plotted the storyline of his touching narratives, he started from an unavoidable and “perceptible” data: the body of the little protagonists. Whether it was humans,

objects, animals, the fairy-tale narrating device consisted in the rejection of the so-called normality; a bodily eccentricity that turned out to be a deposit of suffering, a forge of hope, a waiting horizon and a bastion of resilience. At the beginning of the following century, Guido Gozzano proposed this “corporeal poetic of the story”, sublimating it in the ethereal and elusive shades of enchantment: *Piumadoro and Piombofino*, *Nevina and Fiordapriole* are, in this regard, two emblematic fairy tales that tell of irresolvable opposites, disillusioned perspectives and courageous challenges that only the childhood of every epoch can face and support.

1. *Il corpo nel racconto; il corpo del racconto*

Assai singolare, forse, risulta l'inquadratura delle riflessioni che qui si propongono. Emerge la necessità di un ampliamento semantico riferibile al concetto stesso di “corpo” e a una sua riconfigurazione di stampo narrativo e, sicuramente, pedagogico. All'interno del racconto il corpo può divenire aspetto determinante – e siamo certi di restituire senso a questo assunto innanzitutto considerando il concetto di “corpo del racconto” come consistenza centrale di una narrazione – anche prevedendone una sorta di ricategorizzazione che ne inquadri il ruolo in senso strutturale (come accennato per inciso) e interno alla trama. Quando il “corpo”, come elemento fisico, reale, avvertibile, concreto, pesante entra nella narrazione non come accidente qualitativo/descrittivo ma, di fatto, rivelandosi essenziale per lo sviluppo stesso della “storia”? E si potrebbe affermare, a quel punto, che il corpo – così concretamente concepito – può divenire elemento funzionale al racconto tanto da passare dallo *status* di elemento a fulcro sostanziale della trama? Diventare, cioè, corpo *del* racconto?

Domanda da rivolgere, paradossi temporali a parte, allo scrittore danese Hans Christian Andersen che, nel cuore di un Ottocento sulle cui pagine si depositava l'inchiostro della tradizione letteraria e fiabica dei giganti francesi e tedeschi, delineava le sagome di personaggi i cui *corpi*, spesso, rivelavano l'essenza dell'anima,

della postura, della personalità. Da anatroccoli “diversi” a soldatini “incompleti”, fino alla stessa psicofisica essenza dello scrittore (anatroccolo più *sbagliato* di qualsiasi suo personaggio), le fiabe di Andersen consegnano una lezione profondamente pedagogica: il corpo viene attraversato dal senso di una vita da compiersi e, forse, diventa emblema di tale senso quanto più si erge, meravigliosamente, a fronteggiare i pregiudizi con la dignità della sua meravigliosa e umana unicità.

Ecco allora che la fiaba capovolge anche i concetti di esteriorità e interiorità; di apparenza ed essenza; di involucro e contenuto. Il corpo, nelle fiabe di Andersen, “è” sostanza esistenziale; e lo è a livello letterario e, al contempo, a livello pedagogico; poiché la sostanza corporea dei protagonisti genera narrazione per ciò che concerne i meravigliosi intrecci delle fiabe, ma “produce senso” nella misura in cui il messaggio di fondo e l’impianto valoriale della *storia* narrata si poggiano sulla stessa corporeità dei personaggi. In conclusione potremmo individuare, ai fini di una lucida introduzione dell’argomento, una duplice valenza del concetto di corpo *nel* e *del* racconto, individuandone le due caratteristiche e le due prerogative, l’una fortemente legata all’altra:

- strutturale: l’elemento corporeo entra nel racconto in maniera determinante tanto da “sublimare” il proprio *status* da elemento fisico a elemento, appunto, strutturale (quasi narratologico); il corpo nel testo diventa sostanzialmente il corpo del testo, o almeno ne diventa dato sostanziale;

- pedagogico-letterario: il corpo che diviene, appunto, sostanza del testo sintetizza versante narrativo e versante pedagogico fornendo un orizzonte formativo-valoriale immediatamente individuabile o, comunque, ineludibile a una attenta lettura. Impossibile diviene, infatti, esplorare il testo senza “fare i conti”, ermeneuticamente, con una considerazione del *messaggio* insito in quella rappresentazione corporea.

Potremmo rintracciare una sorta di compimento letterario rispetto a questa duplice valenza individuata negli scritti di Hans Christian Andersen forzando, però, anche la prospettiva di natura, per così dire, interculturale: la fiaba è mezzo interculturale per ec-

cellenza e diviene testimonianza, nell'incrocio di coordinate spaziali e temporali che aprono a secoli remoti (a volte millenni) e latitudini e longitudini lontane, di quanto un messaggio possa divenire elemento di comunanza e di dialogo; di prossimità e di confronto. Tra personaggi ponte, motivi vaganti e *topoi* fluttuanti (Acone, 2019; Acone, 2020; Albano, 2017) è possibile, nella scia delle note che qui si introducono, considerare il *corpo* di alcuni personaggi come elemento ponte di connessione tematica e pedagogica che attraversa diverse culture e che, evidentemente grazie a un gigante come Andersen – abile a consolidarne la consistenza semantica e valoriale –, si ritrova in tradizioni differenti senza tradire il dettato di partenza e ampliandone, invece, la valenza e il contenuto.

È il caso dell'altro importante autore che qui si prende in considerazione. Non lo si fa perché l'elemento corporeo si rivela centrale, nella sua produzione, quanto può esserlo in quella del favolista danese, ma perché quando questo dato “fa capolino” fra le pagine di alcune bellissime fiabe, lo fa “significando” il testo come avveniva, decenni prima, nella produzione di Andersen.

Parliamo di Guido Gozzano, scrittore che, tra l'altro, non viene ricordato in modo particolare – o almeno non in modo esclusivo – per le sue fiabe, avendo scritto tanti altri testi assai significativi; eppure in alcune delle sue piccole storie egli sembra mutuare la delicata tessitura di trame che fanno della struggente acquisizione del dato corporeo un *click* narrativo che può riconnetterle direttamente alle immortali vicende di Andersen.

Si prenderanno, qui, in considerazione due fiabe di Gozzano nelle quali la consistenza fisica dei personaggi detta la linea degli eventi, dei comportamenti e dei valori in campo. A riprova di quanto, ancora una volta e a tanta distanza di tempo e di spazio, il corpo *nel* racconto possa divenire e debba considerarsi corpo *del* racconto.

2. Le fiabe di Andersen: corpi coraggiosi

Ovviamente non si pretende, in questa sede, di tracciare una panoramica esaustiva riguardante la presenza dei corpi e delle relative

implicazioni letterarie e pedagogiche nelle fiabe di Andersen e di Gozzano, ma di selezionare alcuni testi che restituiscono, emblematicamente, l'intenzione di fondo che muove queste riflessioni.

A tal proposito non ci si potrà, qui, addentrare nel magma esistenziale e autobiografico del mondo di Andersen, dove a volte le cose – meravigliose metafore – assumono più importanza degli stessi uomini e dove le trame si intrecciano imbrigliando il lettore in una fitta rete di aspetti religiosi, sociali, storici e artistici; si potrà, però, “isolare” il paradigma di una felice corrispondenza letteraria e formativa: la considerazione del corpo come di un involucro *significante* che, a prescindere dalla sua perfezione o compiutezza, genera senso perché racchiude il valore inalienabile dell'essere e, soprattutto, dell'*esservi*.

Nella piccola selezione che stiamo per operare, tra l'altro, ci sarà spazio anche per una intersezione tra “corpi” e “cose” (categoria evidenziata dallo stesso Andersen, nel *corpus* delle sue fiabe), a testimonianza che, nella produzione dello scrittore, il registro fiabesco cede, soprattutto nelle fiabe non tradizionali, in termini di elementi magici consolidati (maghi, principesse, orchi, streghe), ma acquista in termini di ampliamenti semantici riferibili al realismo delle *piccole cose*, consentendo di condensare in alcuni personaggi paradigmatici più di un vettore e più di un aspetto (basti pensare a *Il tenace soldatino di stagno*, “cosa” che emblemizza la dignità degli uomini e assume su di sé il peso della *diversità* di stampo fisico-corporeo).

2.1. Di mare, d'amore e d'aria

Ci pare utile aprire questa piccola rassegna con una fiaba assai celebre, la cui fama si è alimentata, come spesso capita in genere alle fiabe di maggior successo, anche grazie a rifacimenti, riscritture, riduzioni, riproposizioni e a tutto il corredo di cui le dinamiche comunicative crossmediali (Barsotti & Cantatore, 2019; Nobile, 2015) – a volte invadenti ed eccessive – sono foriere. Parliamo de *La sirenetta*, testo nel quale l'elemento corporeo assume una va-

lenza evidente e si conferma costitutivo dello stesso impianto narrativo. Senza la consistenza metamorfica della protagonista – con tutte le sue implicazioni di ordine valoriale e avveniristicamente inclusive – la narrazione perderebbe gran parte del suo senso. La trama del racconto è celebre a dir poco: la sesta, ultima figlia del re del mare sfida le differenze tra specie, razze, profondità marine e altezze celesti; il patto con la strega, cui cede la lingua e la sua incantevole voce, sembra mutuato direttamente dalla sfida psicologica ed eccessivamente volitiva che Faust e Mefistofele intraprendono nel capolavoro di Goethe di qualche decennio prima (Goethe, 2003); il tratto incisivo del desiderio estetico ed estatico al tempo approssima, a nostro avviso, le pagine di Andersen a quelle del genio tedesco. Ma, senza forzare oltre i paragoni letterari, sarà bene qui sottolineare quanto l'intera narrazione della fiaba in questione sia improntata a una sorta di stretto legame tra le caratteristiche fisiche/corporee della protagonista – e del mondo dal quale proviene (leggasi, in chiave socio-pedagogica, razza, specie, etnia, gruppo, etc.) – e le corrispondenti implicazioni comportamentali, sentimentali e valoriali che si evidenziano nelle vicende che si susseguono, l'una dopo l'altra, nelle delicate e intense pagine della fiaba.

La sirenetta sfida il suo *habitus* di essere marino, sacrifica il suo bene più prezioso e si “consegna” a un passaggio di regni cui mai avrebbe potuto ambire. La presunta saggezza della nonna, che le mostrava preclusa la via di un'immortalità ultraterrena, riservata soltanto agli uomini, scatena la reazione quasi “militante” di una bambina (ha 15 anni quando accade tutto ciò) che non si rassegna a essere tra i *figli di un dio minore*, depositaria, con i suoi simili anfibii, di un umile risarcimento: un po' più di vita sull'orbe terraqueo (300 anni) e nessuna proiezione successiva poiché senz'anima, sostanza essenziale al prosieguo dopo la morte. Va sottolineato, ai fini della nostra indagine, che la piccola protagonista sembra mossa più da una rivendicazione interiore di stampo spirituale ed “essenziale”, che non dal pur evidente – ma abbastanza superficiale – moto sentimentale nei confronti del principe. Ad ogni modo, che si tratti di

vocazione ultraterrena o passione terrena, la sirenetta sfida il proprio corpo e la propria diversità. Sceglie due gambe, sebbene con grande dolore, poiché la coda da pesce l'avrebbe relegata tra i mostri marini. E con sofferenza si offre, devota e malinconicamente felice, all'amore del principe e, a leggerla come sopra accennato, alla speranza che suo tramite ella possa acquisire anima e vita eterna.

È il primo momento in cui, nella delineazione psicologica e nella struttura dei fatti interni alla storia, sembra possibile individuare un legittimo dubbio che si fa spazio, poi, in altre fiabe di differenze e sofferenze. Il dubbio scaturisce da una riflessione riguardante il desiderio della sirenetta di voler appartenere, a tutti i costi, al mondo degli uomini. Se da un lato, infatti, ella desidera un'anima che le consenta l'immortalità ultraterrena destinata, dopo la vita, soltanto agli uomini, dall'altro lato appare evidente che, in termini di consapevolezza di *status*, ella voglia fuggire dalla sua condizione e iscriversi al privilegiato gruppo degli umani. Si entra, seguendo tale bipartizione interpretativa, nell'ardua sfera d'azione della psicologia e, in particolare, della psicologia infantile e giovanile. Ma innegabile resta un dato: per l'intero racconto costante rimane, da parte della piccola protagonista, il desiderio di abbandonare la propria *natura*, e di volerla abbandonare modificando, di fatto, il proprio corpo (da coda di pesce a gambe, in un processo cruento e doloroso). Accanto ai desideri profondi e altissimi, insomma, si intravede comunque anche una sorta di rifiuto della *differenza* proprio da parte di chi ne risulta, al contempo, nobile paladina. Ritroveremo questa sorta di ambivalente postura (non volendo arrivare alla definizione di "ambigua"), almeno in parte, nelle vicende di un anatroccolo che incontreremo più avanti. Forse, però, la grande lezione che ci lascia Andersen, in tal senso, riguarda proprio quel precario equilibrio che sempre deve sforzarsi di trovare chi abita il sottilissimo ed evanescente territorio di confine cui è relegato in virtù di una natura, di un corpo, di una struttura che spesso mettono a dura prova l'animo di chi deve crescere sentendosi, comunque, diverso.

Potremmo connettere questa linea di demarcazione contenutistico-narrativa a quel *leitmotiv* che attraversa l'intera produzione di Andersen e che assume su di sé le tinte del “risarcimento” e del “riconoscimento”. A tal proposito, commentando quel monumento autobiografico/fiabesco che è *La fiaba della mia vita*, ripubblicato nel 2015 da Donzelli a cura di Bruno Berni (Andersen, 2015), Giorgia Grilli (2016) scrive che

[n]onostante fosse un inguaribile egocentrico, Andersen ha saputo farsi portavoce di una parte profonda e spesso inespressa di noi tutti: la parte che ha patito una mancanza di riconoscimento; quella che, nonostante la propria unicità e il proprio talento, si è sentita esclusa, invisibile, trattata in modo ingiusto (p. 5).

Non è un caso che Andersen scriva la propria biografia *in itinere*, iniziandola a soli 27 anni, come a doverla rendere una sorta di cronaca in tempo reale del riscatto e della rivalsa sociale. Di chi, nato povero e *freak*, vuol riemergere dagli abissi della scarsa considerazione (di Kierkegaard, dei Grimm, di Rossini, di Liszt, di Dickens) e riacquistare cittadinanza presso le sponde del mondo emerso. Quanto somiglia, il desiderio della piccola sirenetta (la vita immortale in senso spirituale e religioso) a quello del buffo, strampalato e allampanato scrittore danese (la fama immortale dello scrittore per troppo tempo incompreso)! Il bambino deriso e, diremmo oggi, bullizzato diventa lo scrittore incompreso e, di fatto, forse «il suo non è egocentrismo, ma egoperiferia, una bolla di sapone che vola in lungo e in largo per tutto il continente» (Abbiati, 2015, p. 24) alla ricerca di approvazione, di certificazione, di metamorfosi.

Tornando alla fiaba che dà la stura, da un lato, alle riflessioni “corporee” che qui si delineano e, dall'altro, al legame tra le fiabe e il concreto vissuto dello scrittore (sorta di costante auto-narrazione sempre *in fieri*), dobbiamo constatare quanto, comunque, il rapporto di sacrificio che la piccola figlia del mare instaura con la sua fisicità sia un esempio di resilienza e di assoluta abnegazione. Ella non scende a patti con una realtà da accettare passivamente; mette in discussione la propria stessa vita in vista di ciò che avverte come bene superiore e irrinunciabile destino. Quando, in una delle rare

apparizioni di personaggi magici, la strega del mare avverte la sirenetta della sofferenza cui dovrà sottoporsi per ambire all'amore del principe – unico viatico nelle sue aspirazioni sentimentali e spirituali – la nostra eroina quasi non batte ciglio, consegnandosi a una forzata metamorfosi che, beffa crudele, non le sarà utile.

La piccola sirena bevve l'aspro filtro, e fu come se una spada a due lame le trafiggesse il fragile corpo; svenne e rimase lì come morta. Quando il sole spuntò sul mare, ella si svegliò e provò un dolore acuto, ma proprio innanzi a lei stava il giovane, bellissimo principe, che la fissava coi magnifici occhi neri così che ella dovette abbassare i suoi. Allora vide che la coda di pesce era scomparsa e che ella possedeva due piccole gambe bianche, tanto graziose, quali nessuna fanciulla poteva vantare; [...]. Il principe domandò chi fosse, e come mai fosse arrivata lì, ed ella lo guardò dolcemente ma con tanta tristezza negli occhi azzurri; parlare non poteva. Allora egli la prese per mano e la condusse nel castello. Ad ogni passo le sembrava, come del resto aveva detto la strega, di passare sopra punte acuminate e coltelli affilati, ma sopportava volentieri il dolore; [...] salì le scale come una piuma e tutti ammirarono la soavità della sua andatura (Andersen, 1970, p. 95).

La vicenda successiva si snoda, dolcissima e suggestiva, tra amore e sofferenza, silenzi e allusioni (ricordiamo che la sirenetta consegna la propria lingua – e con essa l'incantevole voce e la capacità di parlare – alla strega in cambio della trasformazione); eppure il sacrificio non basta: o almeno non basta alla realizzazione di quanto auspicato dalla giovane. Il principe incontra la figlia del re confinante e crede, mai smentito, di rivedere la fanciulla che tempo addietro l'aveva salvato tra i flutti (in realtà la sirenetta) e convola a nozze in una sorta di rappresentazione liturgica del sacrificio e della sconfitta. La sirenetta, come da incantesimo, si scioglie in schiuma marina, poiché non è riuscita ad avere l'amore devoto e totale di un essere umano. La sua consistenza corporea, sfidata, sofferta e "superata", cede agli eventi ma, quando tutto sembra finito, sublima in *altro* donando alla storia una nuova possibile prospettiva. Ancora sia consentito un rapidissimo richiamo alle vicende di Faust laddove, in conclusione delle sue titaniche e disperate peripezie,

[c]ircondato dal nobile coro degli angeli, il nuovo arrivato appena di sé si accorge; ha appena intuito la fresca vita e già assomiglia alla santa schiera. Guarda, come si strappa ad ogni legame terreno ed al suo vecchio involucro e come, fuori dall'antica veste, esca la prima forza della giovinezza! (Goethe, 2003, p. 665).

La sirenetta, similmente,

[s]entì che il suo corpo si scioglieva in schiuma.

Il sole sorse alto sul mare; [...] e la piccola sirena non sentì affatto la morte; [...] su di lei, nell'aria, fluttuavano innumerevoli creature, soavi e trasparenti; [...]. La piccola sirena si accorse che anch'ella aveva un corpo simile a loro, che si alzava a poco a poco dalla schiuma.

- Dove vado? [...].

- Verso le figlie dell'aria! [...] le sirene non hanno un'anima immortale, e non possono ottenerla, a meno che non conquistino l'amore di un uomo! [...]. Neppure le figlie dell'aria hanno un'anima immortale, ma possono da sole conquistarne una, grazie alle buone azioni compiute. [...]. Se persistiamo trecento anni interi facendo tutto il bene che possiamo, otterremo un'anima immortale, e parteciperemo all'eterna beatitudine degli uomini. Anche tu, povera piccola sirena, a questo hai aspirato, hai sofferto duramente e sei ascisa al mondo delle creature aeree, ma ora finalmente, se compirai azioni buone, potrai, in un periodo di trecento anni, formarti un'anima immortale (Andersen, 1970, p. 101).

Evidenti le similitudini con il testo di Goethe e, soprattutto, ancor più evidente la certificazione conclusiva di un riscatto al di là della sconfitta; di un "risarcimento" che colloca la sirenetta, comunque, in una dinamica d'ascisa d'impianto quasi dantesco: ella perde la scommessa più rischiosa, ma sofferenza e dedizione le concedono un passaggio intermedio (300 anni con le figlie dell'aria) in cui *purgare* il suo azzardo e afferrare, comunque, l'agognata anima immortale cui si rivolgeva il suo fremente anelito. Qui la piccola figlia del mare davvero racchiude in sé uno spicchio dell'anima del danese; quello per il quale Gianni Rodari (1970) scriveva che «[l]a sua vita è tutta chiusa tra questi due poli: sofferenza e risarcimento; tra i due poli scocca la scintilla della sua poesia» (p. XIII).

La sirenetta ottiene quel risarcimento *oltre* le strettoie di un corpo diverso, in un dettato di profonda dignità che fornisce, evidentemente un significativo vettore pedagogico al lettore.

2.2. Tra rifiuto e riscatto

La seconda fiaba di questa “triade danese” si lega alla precedente perché pur collocandosi del tutto nel mondo animale – cambiando, cioè, regno di competenza – sembra consolidare alcuni argomenti e alcune tematiche che *La sirenetta* aveva già ampiamente messo in evidenza. Parliamo de *Il brutto anatroccolo*, testo immortale, entrato nell’immaginario comune di generazioni e generazioni eppure racconto, per certi versi, “insidioso” nei contenuti; e a tratti scivoloso per un certo esasperato buonismo che, nel tempo, è stato utilizzato come unico ed esclusivo filtro di lettura.

Non c’è personaggio, nella produzione di Andersen, più autobiografico. Su questo argomento c’è condivisione critica piuttosto manifesta. Ma una veloce analisi di alcuni salienti passaggi si rivelerà utile a non “appiattire” la lettura come troppe volte si è rischiato di fare. «Guarda come muove bene le gambe, come si tiene dritto! è mio, decisamente! a guardarlo bene, in fondo, è anche bello! qua qua! venite con me, vi condurrò nel mondo» (Andersen, 1970, p. 116). L’incipit della storia diviene, da un lato, il primo e ultimo moto di cura, accudimento, premura genitoriale che l’anatra madre rivolge al pennuto appena nato, arrivando a un accenno tenue di timida ammirazione; dall’altro è il momento in cui si apre, ai nuovi “schiusi”, la porta del *mondo*, ed è una porta che svela – crudele – ogni differenza, ogni spietata distanza, ogni ferina crudeltà. Sembrano i primi passi di Andersen nella società e nella vita, eppure a muoverli è un piccolo, sgraziato anatroccolo che prende sulle piumate spalle tutto il peso della discriminazione di cui il mondo è capace. In queste virtuosistiche intersezioni tra scritto ed esistenza Andersen si dimostra inarrivabile; e mentre instaura un parallelismo che tiene, l’uno di fronte all’altro, il proprio tragitto e quello dei suoi personaggi (anatroccolo *in primis*), si rivela anticipatore di “urgenze” sociali, relazionali, etiche e morali che solo decenni e decenni dopo entreranno a far parte di una narrazione di

senso condivisa (Segala, 2010). Ovviamente questo risvolto contenutistico così significativo si rivela utile a costruire, nelle fiabe, una sorta di “impalcatura” *crossover* che connette i diversi piani di lettura: da quello dei bambini – attenti alla superficie, non meno importante, del racconto – a quello di consapevoli adulti alle prese con la metafora che svela l’altro lato della medaglia del vivere, quella oscura, quella nascosta, quella più cupa ma non per questo, purtroppo, estranea alla regione infantile. L’ultima struggente “difesa d’ufficio” di mamma anatra testimonia l’eterno conflitto tra apparenza ed essenza, tra pregiudizi e valori: «bello non è, ma ha un’indole molto buona [...] penso che crescendo si farà più bello, e forse, col tempo, non sarà più così grosso! Non è nato normale di corpo, perché è rimasto troppo a lungo nell’uovo!» (Andersen, 1970, p. 117).

Il riferimento al “corpo” è quanto mai manifesto, e forse ancor meno sopportabile, nell’ultimo, stentato tentativo sentimentale della presunta madre. Il resto della storia è trama nota: vessazioni, angherie, prevaricazioni, violenze; tutte derivanti dalla condizione “corporea” dello sfortunato protagonista. Fino alla “resa estetica”: l’anatroccolo si consegna ai cigni; mai aveva veduto esseri così belli e lui, dalla nascita abituato a pagare dazio per la sua sgraziata esteriorità, vuole ammirarli, quasi sperando di porre fine alla propria vita per mano loro. È allora che la narrazione si apre alla catarsi risarcitoria. Egli è in realtà un meraviglioso cigno: e la sua natura si rivela generosa e bellissima.

Ritornando al livello ermeneutico più profondo, però, appare necessario affiancare al lieto fine canonico e rassicurante un’altra lettura che consegna l’analisi del testo a un ambito ascrivibile alla pedagogia della narrazione. Tale lettura, a sua volta, si sdoppia: da un lato, infatti, l’intreccio risulta sconcertante per la totale assenza di effettiva rivendicazione di stampo “morale” e per un fatalismo che “salva” ma non riscatta. Il piccolo volatile vince, ma solo in quanto cigno. Se non lo fosse stato? Cosa sarebbe stato di lui di lì a poco? Quale la sorte per tutti i “non cigni” vessati nella storia di tante infanzie? In questo caso la prospettiva, nella fiaba rovesciata che ne deriva, si mostra monito e amara riflessione. Ritorna, in certo modo, il velato “rifiuto” che avevamo già incontrato con la

sirenetta. Dall'altro lato si può intravedere – meno evidente a nostro avviso – uno spunto più formativo o, quanto meno, proiettivo: lo *status* corporeo e fisico è soltanto uno stadio preliminare rispetto alla vita. Il *cigno*, in tal senso, diviene metafora esistenziale di un compimento – estetico nella fiaba, sostanziale nella vita – che tutti dovrebbero avere la possibilità di raggiungere. In questo secondo vettore evidentemente la traccia sentimentale permeata di bontà, generosità, mansuetudine e coraggio diviene corsia preferenziale per la metamorfosi e per una più lineare direzione di senso.

2.3. *Tenace resilienza*

In questa breve panoramica relativa alle fiabe di Andersen obbligato, appare, un riferimento a *Il tenace soldatino di stagno*. Il protagonista della storia è un soldatino privo di una gamba, monumento di *resilienza* ed emblema di auspicabile inclusione; egli rappresenta, al contempo, l'estremizzazione del dato autobiografico di Andersen relativo alla propria sofferta *diversità*, e una certa *poetica* del riscatto resiliente che custodisce buona parte delle trame del danese. Rispetto a quest'ultima direzione, però, va sicuramente sottolineato un dato letterario e valoriale assai significativo: Andersen consegna i suoi piccoli protagonisti a una catarsi inversa rispetto a quella della sirenetta e dell'anatroccolo (entrambe, a loro modo, positive); qui la positività si arresta sulla soglia del compimento esistenziale e della speranza, ma non la varca. Il tenace, menomato ed eroico soldatino morirà nella stufa con la sua amata ballerina, lasciando a lettori, bambini, critici e posterì un piccolo cuore di stagno: monito e lezione; essenza contro l'apparenza di un mondo che può buttare via chiunque ma non può piegarne la sostanza e la potente dignità. Il soldatino, ultimo di 25 “fratelli”, era l'unico «diverso dagli altri: aveva una gamba sola, perché era stato fuso per ultimo e lo stagno non era bastato; stava però saldamente ritto sulla sua unica gamba come gli altri su tutte e due» (Andersen, 1970, p. 175). Prima di attraversare tutte le peripezie dalle quali – destino beffardo – si salverà per poi finire nella stufa, vede la ballerina di carta di cui si innamora illudendosi di una comunanza corporea.

La fanciulla aveva le braccia alzate, perché era una ballerina, e teneva una gamba sollevata in aria, tanto in alto che il soldatino di stagno, non riuscendo a vederla, pensò che anche lei avesse una gamba sola, come lui (Andersen, 1970, p. 176).

Dolcissimo sentimento, l'incompiuto legame tra soldatino e ballerina si celebra nel fuoco di una stufa, quale tragico e sdegnato superamento di pregiudizi e discriminazioni. Ma rimane un affondo potente, da parte di un Andersen più cupo e intenso, a buonismi e ipocrisia, a finali dolci e rassicuranti prospettive.

Recuperando la chiave interpretativa che prima si utilizzava per l'anatroccolo, potremmo affermare che Andersen, a volte, ricorda a tutti che la storia, quando non si nasce cigni ma "diversi davvero", può finire in modo molto differente; e tutto ciò che rimane, solo per chi sa scavare nella cenere della vita, è un piccolo cuore di stagno: «era tutto quello che restava di lui; della ballerina rimaneva invece solo il lustrino, ma tutto bruciacchiato e nero come il carbone» (Andersen, 1970, p. 178).

3. Gozzano e la poetica degli opposti

Guido Gozzano dal 1909 inizia a pubblicare, sul *Corriere dei piccoli* e su *Adolescenza*, una serie di fiabe che lasceranno un segno indelebile nella storia della letteratura italiana per l'infanzia. La consistenza di questo segno è legata alla consapevolezza dello scrittore, che non concepisce mai il rapporto tra scrittura e infanzia come qualcosa di superficiale, tanto è vero che ci arriva da autore già compiuto e strutturato:

Gozzano, infatti, inizia a pubblicare fiabe nella sua piena maturità di scrittore e di poeta. [...] questo "desiderio di fiaba" presiede sin dall'inizio il racconto poetico gozzaniano e che, in fondo, la sua vocazione di "favolista" ha avuto una lunga latenza (Sebastiani, 1994, p. 15).

E la sua prima fiaba, guarda caso, "incrocia" proprio la rotta che stiamo tracciando in queste note: *Piumadoro e Piombofino*, infatti,

è una storia in cui la corporeità dei protagonisti risulta essenziale; le caratteristiche dei protagonisti sono i fulcri sui quali è “centrata” la narrazione. Gli opposti fisici divengono snodi di senso e destinazione: Piumadoro così leggera da volar via con un alito di vento; Piombofino così pesante da sprofondare nel pavimento senza possibilità di muoversi. L’incantesimo che per tanto tempo li condanna, di fatto, sembra anche “destinarli” e “completarli”, in una sorta di complementarità elettiva: prima condanna, poi felicità. Piumadoro, orfana, perde anche il nonno ed entra in una sorta di simbiosi con la natura e i suoi elementi più eterei ed evanescenti: «[e]rano la farfalla, la cetonia ed il soffione. – Il vento ci porta con te, Piumadoro. Ti seguiremo e ti aiuteremo nel tuo destino» (Gozzano, 1994, p. 72). La piccola protagonista viene scortata, così, fin dalla Fata dell’Adolescenza, depositaria di saggezza e dispensatrice di incantesimi riparatori. I tre chicchi di grano che la fata regala a Piumadoro (Prudenza, Bontà e Saggezza) le consentono di smascherare le adulazioni e le tentazioni di altrettanti regni truffaldini e malvagi, con streghe e perfide entità travestite da attraenti dame e cavalieri. Il corredo di nobili qualità di cui si avvale Piumadoro, quindi, le consente di scoprire e scegliere al di là del pregiudizio, e quando appare al cospetto del Reuccio Piombofino i due si riconoscono e, appunto, si completano: in un finale al contempo canonico e “invertito” «Piombofino, ricevuto il primo bacio di lei, si riebbe come di un sogno, e balzò in piedi libero e sfatato, tra le grida di gioia della Corte esultante. [...]. E otto giorni dopo Piumadoro la carbonaia sposava il Reuccio delle Isole Fortunate» (Gozzano, 1994, p. 77). Impossibile non notare, nella narrazione, anche un’evidente specularità d’aspirazione e condizione sociale: la carbonaia che vola in alto si unisce al nobile che sprofondava; ma a noi qui interessa più sottolineare quanto il dato corporeo entri, nel testo, a delineare l’essenza dei significati; e a restituire, innegabilmente, una prospettiva di grande suggestione valoriale e sentimentale.

L’altra fiaba che qui si affronta ha uno spessore letterario e una proiezione metaforica molto significativi e, forse, superiori alla precedente. Il corpo, in una dinamica degli opposti elevata quasi a *poetica*, diviene la struggente e magica narrazione della *condizione* degli

uomini. Nevina, figlia di Gennaio, abita le gelide terre d'inverno, permeata di linfa glaciale e parte essa stessa del freddo che il suo regno rappresenta. Fiordaprile la incontra sul confine che separa la primavera colorata della vita dal candore algido dei territori innevati. La consistenza fisica dei due personaggi ne determina – a priori – una separazione crudele quanto inequivocabile. Eppure, i due ragazzi si riconoscono nella speranza di un incontro che entrambi vorrebbero prostrarre contro tutto e tutti:

- Fiordaprile lasciami avanzare! Mi fermerò poco. Voglio toccare quella neve azzurra, verde, rossa, violetta che chiamate fiori, voglio immergere le mie dita in quel cielo capovolto che è il mare!

Fiordaprile la guardò sorridendo; assenti col capo: - Andiamo, dunque. Ti farò vedere tutto il mio regno.

Proseguirono insieme, tenendosi per mano, fissandosi negli occhi, estasiati e felici. Ma via via che Nevina avanzava, una zona bigia offuscava l'azzurro del cielo [...].

- Nevina, ti voglio sposare! (Gozzano, 1994, pp. 47-48).

Al passaggio dei due il gelo invade cose e persone, ma l'innocenza infantile del sentimento va oltre circostanze ed evidenze, almeno fino all'inevitabile: Nevina cerca, inutilmente, altra neve nella sua cornucopia, quella neve che le garantiva – sorta di glaciale ossigeno – la sopravvivenza in un territorio mai esplorato. Ma non ne trova più e perde i sensi tra le braccia del disperato Fiordaprile. Questi cerca invano di proteggerla dal tepore col suo mantello, si precipita nella valle per riconsegnarla al suo regno e al clima che la salverebbe, ma

[q]uando sollevò il mantello Nevina non c'era più. Fiordaprile si guardò intorno smarrito, pallido, tremante. Dov'era? L'aveva perduta per via? Alzò le mani al volto, in atto disperato; poi il suo sguardo s'illuminò. Vide Nevina dall'altra parte della valle che salutava con la mano protesa in un addio sorridente.

Un suo vecchio precettore: il vento di tramontana, la spingeva per sentieri nevosi, verso il ghiaccio eterno, verso il regno inaccessibile del padre Gennaio (Gozzano, 1994, p. 48).

Due corpi, le cui consistenze condannano a distanza incolmabile, rivelano una fisicità che prende il sopravvento su interiorità e sentimenti. Ma non per questo non si ritrova, nella traccia profonda del testo, un orizzonte pedagogico presente e avvertibile: quell'accettata irrealizzabilità, consegnata a un saluto lontano, sorridente, struggente e malinconico si ascrive al registro della dignità più che della sconfitta, e la rinuncia diviene fondamento di una "cura" necessaria. Nevina è viva. Lontana ma viva. Gozzano affida alla delicatezza di una prosa raffinata la semplicità di un messaggio che l'infanzia custodisce agilmente: l'amore è anche rinuncia in nome della salvezza; lo sguardo lontano dei giovani amanti diviene maturo compimento, sofferta rinuncia, esemplare sacrificio.

Il sentimento che li lega si rivela, così, il nuovo *corpo* che entrambi li accoglie, al confine di mondi distanti.

Bibliografia

- Abbiati D. (2015). Lo strano caso di Andersen, il genio delle fiabe che visse triste e scontento. *Il Giornale*, 24-25.
- Acone L. (2019). La fiaba come ponte letterario del Terzo Millennio. In A. Articoni & A. Cagnolati (a cura di), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche* (pp. 19-24). Salamanca: FahrenHouse.
- Acone L. (2020). "Corpus in fabula". Children's literature between embodiment and interdisciplinarity. In F. Gomez Paloma (ed.), *Embodiment & School* (pp. 165-171). Lecce: Pensa Multimedia.
- Acone L. (2020) (a cura di). *Racconti, Origini, Orizzonti. La letteratura per l'infanzia come strumento di dialogo interculturale*. Avellino: Edizioni Sinesiesie.
- Albano M.L. (2017) (a cura di). *Hijab e Maccaturì. L'altro "svelato" dai ragazzi ai ragazzi*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Andersen H.C. (1970). *Fiabe. Scelte e presentate da Gianni Rodari*. Torino: Einaudi.
- Andersen H.C. (2013). *Fiabe*. Hillsborough St.: Aonia.
- Andersen H.C. (2015). *La fiaba della mia vita*. Roma: Donzelli.
- Barsotti S., & Cantatore L. (2019) (a cura di). *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Barthes R. (1975). *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.

- Beseghi E. (2008) (a cura di). *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*. Bologna: Bononia University Press.
- Goethe J.W. (2003). *Faust e Urfaust*. Milano: Feltrinelli.
- Gozzano G. (1994). *Fiabe e novelline*. Palermo: Sellerio.
- Grilli G. (2016). Andersen. Io figlio del calzolaio tra fama e disprezzo. *Alias*, 5-7.
- Guglielminetti M. (1993). *Introduzione a Gozzano*. Roma-Bari: Laterza.
- Nobile A. (2015). *Letteratura giovanile. Da Pinocchio a Peppa Pig*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Ricoeur P. (1994). *Tempo e racconto*. Milano: Jaca Book.
- Rodari G. (1970). Presentazione. In H.C. Andersen, *Fiabe*. Torino: Einaudi.
- Sebastiani G. (1994). Gozzano e le fiabe. In G. Gozzano, *Fiabe e novelline*. Palermo: Sellerio.
- Segala A.M. (2010). *Fiaba e modernità in Hans Christian Andersen*. Roma: Bulzoni.